

6/94

La Gaceta de Cuba

Unión de Escritores y Artistas de Cuba



Volver a Guillén

UNIVERSITY OF MICHIGAN
APR - 1995
LIBRARY

Premio de Cuento *La Gaceta de Cuba*

Carpentier y Ortiz

Caracas - 13 de Octubre, (1946)

Mi querido Don Fernando
Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

Para saber, claro está, más sobre...
...en Cuba, a principios del siglo XIX. De todos modos, quiero advertirte que se trata de un cuento que me ocurrió en Caracas, en el año de 1946.

Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

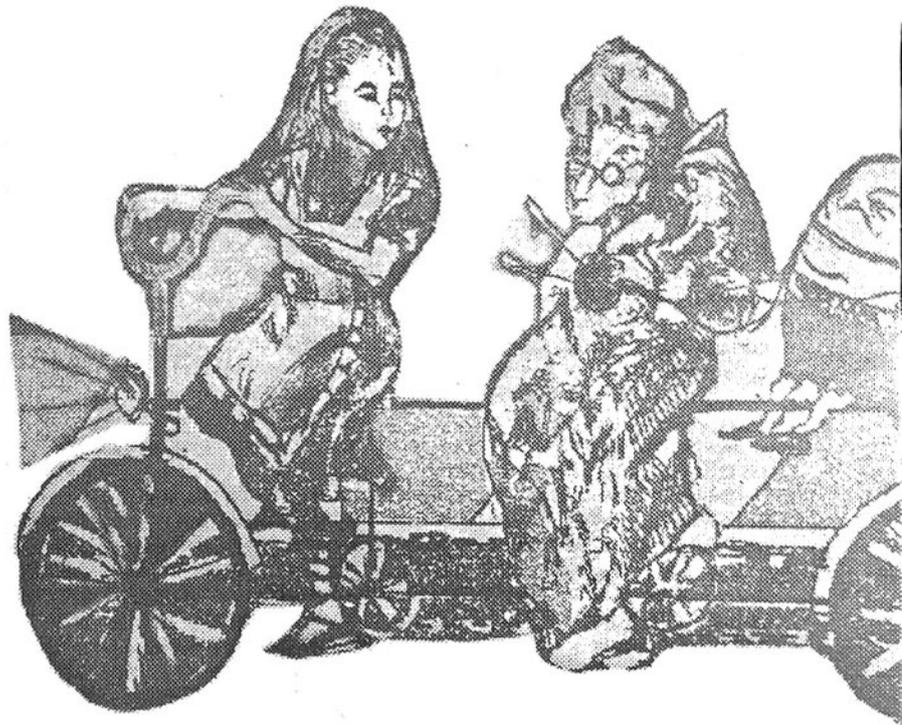
...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

...de Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas. Te voy a contar una historia que me ocurrió en Caracas.

Alfonso Carpentier



Las conspiraciones de Alberto Pedro

cartas inéditas

El derecho de renacer

El teatro es una conspiración

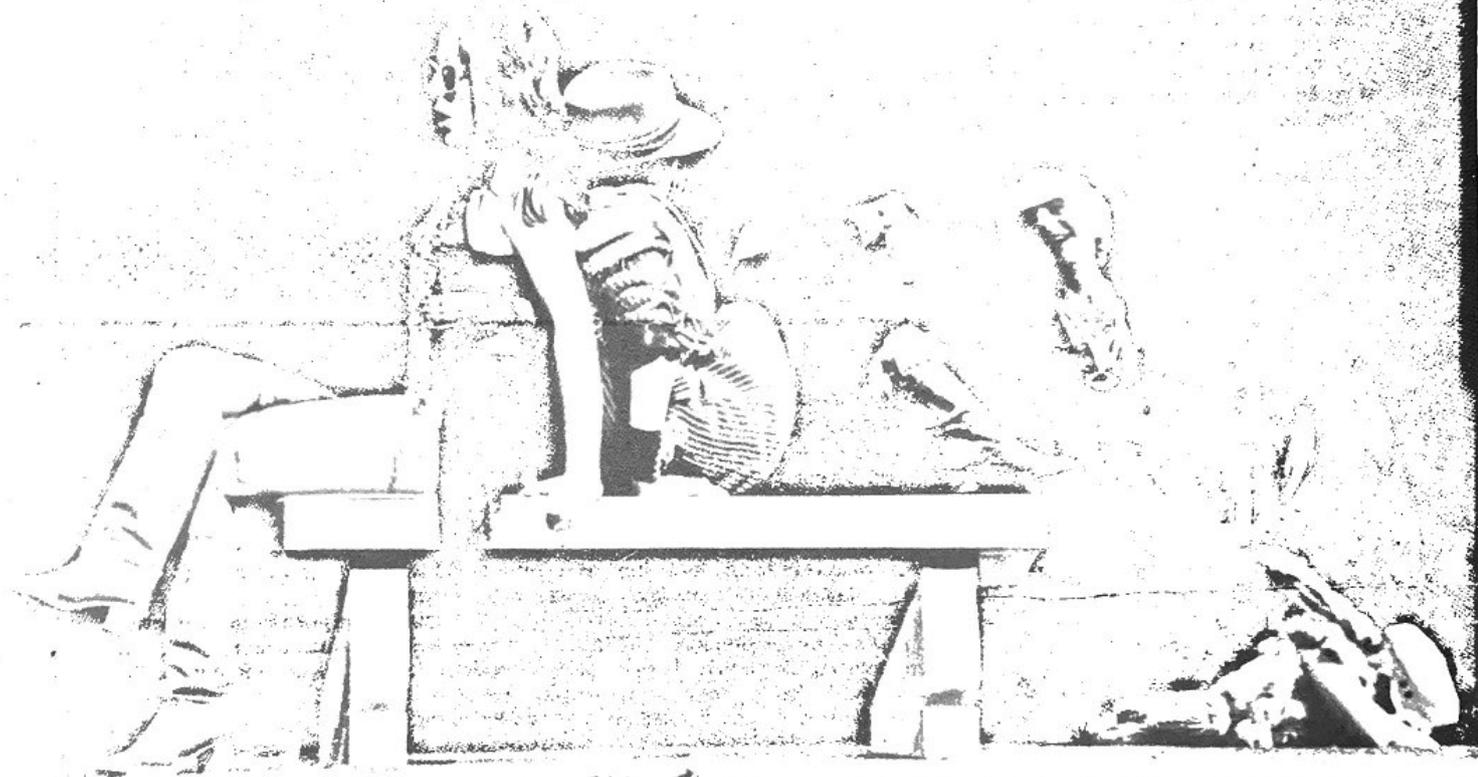


Foto: Lessy

Con la satisfacción que implica el riesgo —para usar una idea de mi entrevistado—, me atrevo a afirmar que Alberto Pedro Torriente es hoy por hoy el dramaturgo cubano más popular y el más conectado con la difícil problemática de nuestros días. A los cuarenta años, desenfadado e iconoclasta, Alberto conserva la mirada pícaro de sus años de actor en *Cubana de Acero*, en el Teatro Político Bertolt Brecht o en seriales televisivos, y la agudeza del autor novel que estrenara con éxito a principio de los 80 Tema para Verónica. De entonces acá todos sus textos han alcanzado la escena: *Finita pantalones*, *El que sube*, *Weekend en Bahía* —Premio Santiago Pita de la UNEAC—, *Pasión Malinche*, *Desamparado*, *Mestiza* —Premio Próspero Morales, de Colombia—, *Manteca* y *Delirio habanero* en franca trayectoria ascendente, buena parte de ellos con la atención de la crítica y la aceptación de los espectadores en Cuba y en escenarios internacionales.

Vivian Martínez Tabares

He seguido cada vez más de cerca la labor de Alberto Pedro, me he regocijado analizando sus textos, asistiendo a ensayos y funciones de *Teatro Mío* y escribiendo reseñas y artículos sobre su obra. Ahora he querido provocarlo a revelar las ideas que oculta tras los parlamentos de sus personajes, sus acotaciones y su urgencia por abordar las circunstancias del cubano de hoy. He aquí la síntesis de una extensa charla.

—La mayor parte de tu teatro ha estado signado por una vocación realista que alude a la realidad de Cuba y de tu época. ¿Por qué?

—Creo que es una necesidad de comunicación, la autosatisfacción artística no me complace, siento una necesidad muy personal de debatir problemas con quie-

nes me rodean. Creo que el teatro puede contribuir a que la gente mejore. A otros les puede parecer una tontería pero yo sigo aferrado a esas ideas. Mi acercamiento a la realidad actual en un principio fue espontáneo pero ya no lo es. Cuando uno escribe sobre una realidad tan inmediata corre el riesgo de no tratar problemas contemporáneos sino cotidianos, cosas que pueden ocurrir ahora y mañana no tener ninguna trascendencia. Por eso leo y releo a los clásicos y los grandes temas que siempre han sido, y eso es como un truco mío para ver qué hay de universal y de trascendente en la realidad que me rodea, qué puede interesarle a cualquier ser humano del mundo —aunque pueda parecer un poco reaccionario, pienso que todo lo humano está en los griegos—, y eso me ayuda a encontrar en lo actual lo que siempre fue del gran pensamiento humano.

—También hay otra cosa: en este momento quíeraslo o no tienes que hacer un

teatro capaz de sacar a las personas de su casa. Yo no soporto las salas vacías, uno tiene que competir con la televisión, y para lograrlo una de las formas es hablarle a la gente de cosas con las que tenga identificación inmediata. Pienso también que todo lo que ocurre hoy en Cuba es algo excepcional y me he propuesto ser testigo también excepcional de esta realidad en este momento y en este país."

—*Intuyo en tu teatro algo más: una voluntad de modificar, de incidir de algún modo en esa realidad. Una vez calificaste el teatro de disturbio autorizado. ¿En qué consiste esa idea?*

—Hay algo que salva al teatro y es su voluntad de desacralización, de transgresión de valores éticos, políticos y sobre todo estéticos. Por eso digo que es un disturbio. El teatro tiene la posibilidad de conmover, de alterar, es como una granada. No es como el cine o la televisión, que no sé si es por la tecnología que requieren o por lo que cuestan, además del alcance masivo, que dependen más del poder. Por su carácter artesanal y por la presencia y el diálogo directo entre el actor y el espectador, el teatro es siempre una conspiración.

—*¿Qué satisfacciones y qué riesgos o inconvenientes te ha traído esa manera de ver el teatro?*

—La satisfacción está realmente en el riesgo, en esa conspiración. El buen teatro es como un ritual, una religión no aceptada incluso ni por los que participan en el propio culto: es el reino de la duda que a mí me encanta. Disfruto cuando veo a los espectadores siendo cómplices de un hecho que no se publica en la prensa y que no se hace en el medio de la calle. Eso de gente como metida en una gruta me gusta mucho.

—*En Pasión Malinche criticaste a los artistas que trabajaban pensando en las giras internacionales cuando ése no era un fenómeno muy generalizado, y sin embargo tú mismo jugabas con el argumento porque tu grupo buscaba así participar en un festival internacional. En Manteca enfocas la urgencia del momento, la necesidad de la comida y absurdos cotidianos de la vida que nos rodea; en Delirio habanero abordas un tema de polémica resonancia en torno a la propuesta de diálogo con el exilio a través de dos figuras paradigmáticas de la música cubana. Por esos acercamientos alguna gente te ha tachado de oportunista. ¿Qué tu opinas de eso?*

—Yo lo sé aunque nadie me lo ha dicho, pero sí lo he leído en alguna crítica. No sé a qué se refieren cuando me llaman oportunista o cuando dicen que estoy coqueteando con el poder. Esto último lo escuché en el extranjero una señora, de la cual no recuerdo el nombre, que era de aquí y ahora vive allá. Creo que eso puede deberse al éxito que tienen mis obras y a la posición que he jugado en el teatro cubano de poder decir lo que yo quiero, lo que me da la gana, sin tener que perte-

ner a ningún partido, ni a favor ni en contra, ni irme para ningún país. Eso ha hecho que gente de aquí y que gente que dice que es de aquí pero está fuera, acusen las obras de oportunistas. Sí reconozco que vivo una situación realmente envidiable. Si yo me pienso, yo mismo me envidio. Una vez alguien me dijo que a mí me mandaban a decir esas cosas, imagínate tú, el hombre más antipartido de cualquier partido del mundo soy yo, y decir que a mí me mandaban, que el Estado cubano me mandaba para dar una visión de libertad. Dirán también que Molière trabajaba secretamente para Luis XIV, pero en Francia no había *glasnost* y no se sabe.

"A mí me gustan mucho los placeres de la vida, me gusta como saben las cosas, como huelen las mujeres y le tengo terror, espanto a la muerte, y además a no ser reconocido en vida. Entre la vida de Lope y la de Cervantes yo prefiero mil veces ser Lope, yo nací para ser Cervantes. Y he demostrado que he tenido habilidad para plantear las cosas que quiero plantear y me he situado siempre desde un punto de vista nada apasionado para no dar una visión falsa. Siempre he pensado que las verdades son relativas y tampoco creo que es tan fácil tratar la realidad inmediata. Hay quien no lo hace porque no quiere o porque no puede y creo que todo ese rumor del oportunismo puede venir de mi propia vida en este país, de que yo entre y salga, diga lo que quiero decir y no haya tenido hasta ahora ninguna dificultad. También trabajo en un grupo que viaja mucho, que tiene éxitos internacionales y eso provoca esas ideas..."

—*Dijiste que habías decidido ser testigo de esta realidad y ahora insistes en que entras y sales. ¿Por qué estás aquí?*

—Porque yo creo que el teatro es como otro país, es un país en sí mismo. Mi patria es el teatro, donde me siento bien y donde puedo respirar. Con Teatro Mío tengo el privilegio de aún sin terminar de escribir una página tener tres o cuatro actores esperando para trabajar. Es lo más grande que me puede ocurrir en la vida. Por eso estoy y por eso salgo y vuelvo a entrar. Mi pasaporte debería decir: ciudadanía Teatro Mío.

"La vida en Cuba es muy dura y a veces se hace más dura por la mentalidad de la gente, no hay que hacer una historia, pero yo nunca me arrepentiré, y pobre del que no tenga eso, nunca me arrepentiré de haber sido un autor de la época de Jorge Cao —a quien yo le digo el rey por lo que es capaz de hacer, aunque haya gente que no tenga el talento y la sensibilidad suficiente para darse cuenta—, y de la época de Michaelis Cué y de Celia García. Algún día, estoy seguro, voy a lamentarme y a extrañar la época en que se escribía así y los actores estaban esperando. Por eso entro y salgo y eso no responde a ningún tipo de banderitismo ni de superficial pertenencia a un lugar, ni a que yo crea que porque uno está aquí es más cubano o

deja de serlo. Uno es cubano porque no le queda más remedio que serlo donde quiera que esté, porque uno no pidió nacer aquí."

—*Trabajar con y para un grupo y vivir con la directora de tus obras (tu esposa, Miriam Lezcano) implica miles de ventajitas a la vez que inconvenientes y seguramente concesiones. ¿Cómo asumes este proceso? ¿Qué tensiones genera?*

—Es terrible. Se crea una situación de amor y odio en que la creación tiene algo de masoquista. He logrado un antídoto que me ha servido para consolarme. Las escenas se van transformando en el montaje y lo que hago es que nunca boto nada, yo sé que lo que escribo si no sirve en una obra sirve en otra. Pero yo no voy a matar a mi hijo, porque sencillamente ese hijo no convenga ahora. En otro sentido, en el trabajo se va cayendo en una promiscuidad artística que también es terrible, yo me meto en el terreno de los actores, la directora se mete en el terreno de la dramaturgia, los actores se meten en el de las luces... Es un equipo donde todo el mundo se cree en el derecho de opinar sobre todo. Durante los ensayos de *Delirio habanero* ocurrió algo tremendo. Tú no estabas un día en que Jorge en un arrebato de cólera trabajando su personaje dijo que *Delirio habanero* era una mierda, que la dirección era una mierda y que estábamos allí comiendo mierda hacía dos meses. Y eso es porque uno llega a esa promiscuidad artística.

—*En última instancia, ¿eso es bueno o malo?*

—Creo que ni es bueno ni es malo, es así. Ya no podría escribir teatro sentado solo en mi casa. De hecho, me imagino que Molière, que tenía una compañía, escribía así, discutiendo constantemente. Sus actores se fajaban con él cuando no tenían parlamentos. Yo he padecido eso: cuando la primera lectura de *Desamparado*, el personaje de Voland que iba a hacer el gran Omar Valdés, no tenía mucha participación. Omar estaba muy entusiasmado en trabajar con nosotros y para mí, por supuesto, era un honor. Yo empecé a escribir y no sé por qué empecé a enamorarme del personaje de Iván Desamparado, el poeta, el joven, y la obra prácticamente era un monólogo suyo. Durante la lectura Omar se quedó callado —el actor que haría Iván Desamparado estaba muy contento— y al salir, creo que en el baño, Omar indignado me dice: "Yo soy Omar Valdés. Tú no sabes lo que te estás perdiendo y me estás poniendo como un extra". Y eso me hizo volver a escribir la obra y de verdad me hubiera perdido una actuación excelente y al personaje del diablo, que después sustentaba el conflicto: la tesis de que si era el ser humano el que no estaba capacitado para asumir toda la estructura del socialismo como posibilidad de una sociedad más justa. Pero ese equilibrio dramático que luego los críticos celebran, sólo puede lograrlo el autor que tiene a los personajes vivos exigiéndole.

"Nuestra obligación es estrenar obras, yo no puedo esperar a que me baje la musa. Tengo que escribir y provocarme la inspiración"

No hay mejor preceptiva que trabajar directamente con los actores. En la escuela te hablan de los caracteres y de la estructura interna y puede costarte siglos entenderlo. Sin embargo, uno puede aprenderlo así en cinco minutos. También asisto a todas las funciones y noche a noche en la taquilla he descubierto qué es en esencia el conflicto, que no es más que lograr que siempre ocurra algo interesante y la gente no se vaya. Uno llega a saber por qué la gente en determinada parte tose, o se mueve o se va al baño. Hay zonas de nuestras obras en que ya sabemos que la gente va a ir al baño, zonas terribles que coinciden casi siempre con temas filosóficos, y los actores te lo dicen y ya te va doliendo menos. Y como en esas zonas debe estar el espectador, descubres que debes hacer que ocurra algo muy grande antes y convencerlo de que va a suceder algo mucho más grande después. Eso es lo que se llama curva de interés, es un término técnico, pero que en realidad se aprende con el trabajo con los actores y con la función.

—En *Manteca a lo largo de más de cincuenta representaciones* has podido percibir esas reacciones y su movilidad de acuerdo a los cambios que se han operado en la realidad socioeconómica del país. ¿Cómo has asimilado esos cambios y cómo crees que la obra pueda seguir viviendo?

—Esa obra se escribió pensando en tres actores específicos y en darle trabajo a esos actores, sin calcular el alcance que tendría. Nuestra obligación es estrenar obras, yo no puedo esperar a que me baje la musa. Tengo que escribir y provocarme la inspiración, eso es una camisa de fuerza y una disciplina. Recuerdo que Michaelis, que hace Pucho, me decía durante los ensayos: "Alberto, hay que apurarse en estrenar porque la realidad va a cambiar muy rápido" y en ese sentido yo quisiera que lo que dice *Manteca* fuera caduco, que nadie la viera más, pero a los efectos del público creo que puede tener un alcance bastante largo.

"Para mí fue un ejercicio de estilo, de diálogo. Yo amo la palabra, para mí el lenguaje es lo más grande que el ser humano ha inventado, el lenguaje y las mujeres, que son las primeras víctimas del segundo sistema de señales, pues a las mujeres las cosas le entran por los oídos y son además quienes más hablan. Para mí la palabra en el teatro no es el lenguaje común, es la palabra poética, la palabra como misterio y en esta obra mi superobjetivo estaba en el diálogo. Nadie se ha dado cuenta pero la obra está escrita en

octosílabos, las ideas principales y la estructura de los monólogos es en octosílabos o en metros muy cercanos. He estudiado que los mejores momentos del teatro cubano se han escrito en octosílabos, pues en Cuba alguna gente piensa así, y en otros lugares también, como me he dado cuenta leyendo a Lorca. Para mí es un hallazgo lo que dicen los personajes y su manera de dialogar y eso creo que puede tener alcance.

"La otra cosa es el problema de la lucha por la sobrevivencia, que está en toda la literatura cubana y es algo de lo que nunca hemos podido escapar: la búsqueda de la comida que viene desde Colón. Es increíble cómo se asume la relación entre el cubano y esta carencia innata de la isla, que incluso comporta una tendencia política, de ahí que esta relación puede convertirte en un individuo nacionalista o anexionista. En un lugar en el que no hay nada cómodo, o mantienes relaciones dignas con la gente o mantienes relaciones indignas; o tienes bandera o dejas de tenerla. Todo por nuestra condición insular, y eso está en *Manteca* en cierto sentido cuando Dulce dice: "el problema es que no había dinosaurios". Parece un chiste pero no lo es, es la gran tragedia de la isla y uno siempre está oyendo hablar de eso. Yo nací en el 54 y mi familia no pasaba hambre, mi madre era maestra y mi padre era un profesional y siempre el tema de la importancia de la comida estaba presente, porque incluso entre los que comíamos siempre, se hablaba de la importancia de estar comiendo porque hay quien no come. Recuerdo que siendo niño me llevaban a La Habana a pasear, era La Habana de antes con aquella cantidad de tiendas y yo me aguantaba duro de la mano de mi madre porque había muchos puestos de frita y yo me resbalaba en la grasa. Aquí hay como un culto a la comida y hasta una idealización. Esa frase de Dulce de que yo siembro por la mañana y ya al mediodía estoy comiéndome un mango es como un mito, un ditirambo a la comida. Eso no quiere decir que yo justifique lo que pasa y diga que es porque estamos mal formados, pero los cubanos somos hedonistas. Concebir la precariedad nos pone a hacer locuras.

"Yo estoy escribiendo dos obras a la vez y el otro día le decía a Miriam que no sé si equivoqué la profesión y lo que soy es un periodista porque quiero llevar a escena cada hecho que ocurre a mi alrededor y eso tal vez esté mal, pero creo que ese tema es completamente nuevo en la literatura, ni Dickens ni Víctor Hugo, que tanto hablaron de los pobres, llegaron nunca a esta cosa cubana que es alucinante.

"En la sociedad cubana hasta ahora existía la comida como posibilidad. Antes estaba en la vidriera y mucha gente no podía comérsela pero estaba ahí, la gente podía asaltar una vidriera o robar o sacarse la lotería, pero el concepto comida estaba ahí. Luego con la historia de nuestro país y la relación con el campo socia-

lista aquí no se vivía mal, eran los 80, todo eso del mercado paralelo, y la comida se podía alcanzar. Ahora, por otras vueltas de la historia, la comida desaparece de la posibilidad de las personas, no existe, no está en las tiendas porque no hay. No es la sobrevivencia tradicional, es otra cosa, asumir otro tipo de precariedad para la que además no es fácil buscar la solución. Todos esos cantos tontos de la democracia, todo eso está muy bien pero tengo que citar lo que dice la obra: "...pero el problema no estaba en comer, ¿y después? ¿Y lo que viene después qué cosa es?", y el fascismo y el fundamentalismo y todos esos líos, porque si fuera tan fácil podría resolverse ahora mismo.

"El ser humano está expuesto a una coyuntura que el que logre llevar eso al teatro, y espero ser yo, es más grande que esperar a Godot, porque es esperar a Godot sabiendo que Godot no existe. Beckett no podía saber de eso. Es un conflicto único en la historia de la literatura, siempre ha sido que comen unos pocos, los otros no comen pero piensan que van a alcanzar la comida. Es una situación muy nuestra, horrible, porque se pierde el sentido de que hay y eso le da a los seres humanos un nivel de enajenación que está insinuado en *Manteca*. Esa gente que al final dice que van a sembrar malanga en un apartamento, es otra utopía.

"Nuestra historia siempre ha estado marcada por esa lucha. En el teatro de Virgilio, en todas partes la gente se ha pasado la vida luchando por la comida, la comida, la comida. Un país así, sometido a las circunstancias dadas —para hablar en términos dramáticos— de la desaparición de la comida como concepto, causa esa situación tan trágica de las embarcaciones y de la gente yéndose a donde sea, hay un nivel serio de enajenación de personas a las que algo les funciona mal."

—¿Y crees que el teatro puede hacer algo frente a esa enajenación?

—Sí lo creo, porque el teatro tiene la virtud de hacer pensar, razonar, que la gente se vea a sí misma, algo que generalmente no se hace. Hay problemas que no son de la televisión, ni del cine que es muy costoso, y sobre los que el teatro, con cuatro cajones y tres personas, puede arrojar un poco de luz y hacer que la gente piense. Claro, son, qué sé yo, trescientos espectadores, quinientos, y si cincuenta salen pensando diferente ya son varias personas que piensan distinto. Una persona que va a ver una obra de teatro donde se debatan esas cosas, si la obra es buena,

"Yo creo que el teatro es como otro país, es un país en sí mismo. Mi patria es el teatro, donde me siento bien y donde puedo respirar"

si logra mover los sentimientos y la razón, estoy convencido de que lo piensa antes de lanzarse al mar. El teatro puede causar dudas.

—Tus últimas obras han tenido poca crítica, ¿qué opinas de eso y en qué medida te afecta?

—Es verdad que hay menos espacios, pero también tiene que ver con la censura. Empieza a correr un rumor de que la obra trata problemas que son complejos y la gente no se mete a criticarla. También *Manteca* fue una obra censurada al inicio, no había donde ponerla, y hay obras de las cuales no se puede hablar en la televisión. Los artistas siempre nos adelantamos un poquito y a veces esas cosas no se entienden bien. Y si es cierto que hay medios en los que no se puede fácilmente publicar crítica hay otras revistas especializadas en las que sí se podía y en algún caso hubo silencio. No sé si es temor o limitaciones de la gente que decide.

—La escasez de crítica sí me afecta. Sobre todo ahora la crítica es muy importante, incluso como testimonio, y a veces uno no puede publicar aquí y con una crítica favorable puede llegar a publicar en otro lugar. Nuestro trabajo está abierto a otras opiniones, hay cambios que introducimos en las reposiciones a partir de las opiniones de los críticos.

—Tengo muy buena relación con los críticos y con algunos tengo una relación de diálogo incluso antes de que la crítica sea publicada. La primera crítica que tuve fue una de *Tema para Verónica* escrita por Mario Rodríguez Alemán y aprendí con él cuestiones definitorias sobre la construcción de los personajes. Otro crítico al que considero un maestro de dramaturgia aunque nunca hemos tenido una discusión técnica es al español José Monleón, que me ayudó mucho con sus opiniones sobre *Weekend en Babía*. Por no hablar mucho de mi padre, pues él no se mete en cómo escribo pero sus críticas sobre el sentido de lo que escribo han sido muy importantes para mí. El crítico tiene referencias, ve todos los espectáculos y lo ayuda a uno a aprender cosas que no conoce y a salirse de su encierro, de su poética. Además la crítica es la fe de vida de los espectáculos.

—En tus referencias teatrales has mencionado a los griegos, a *Lope*, a *Molière*, a *Beckett* y a ningún autor cubano. ¿Qué deudas tienes con el teatro cubano y qué experiencias de la escena contemporánea consideras valiosas?

—No puedo decir que soy deudor de un dramaturgo cubano en específico. Creo que de alguna manera todos han influido en mí y yo he tratado de coger de cada uno lo que más le envidio. Me gustaría mucho que mi teatro tuviera la espectacularidad del teatro de Eugenio Hernández; la limpieza, la rigidez de la estructura que logra Freddy Artilles; la sabiduría en el sentido no ya teatral sino del conocimiento de la nación que tienen las obras de Abelardo Estorino; el desparpajo de Virgi-

lio Piñera; el humor de Albio Paz y de Héctor Quintero, que para mí tienen mucho en común; el oído de Abrahán Rodríguez, aunque yo no seleccionaría nunca lo que selecciona Abrahán pero tiene un oído especial para oír dentro del tumulto lo que él quiere. Hay una obra de Eugenio con una tensión dramática, *Los peces en la red*, que me descubrió en el teatro cubano lo que yo quería hacer, un teatro con tensión dramática, sin actos ni entradas ni salidas... Esto puede parecer un potaje, un ajiaco, pero no tengo un dramaturgo definido como modelo.

—A pesar de que algunos hemos visto en *Manteca referencias argumentales de La noche de los asesinos de Triana, tú no reconoces esa influencia.*

—Es que yo ni he estudiado a derechas *La noche*... No es para mí un punto de referencia, ni siquiera soy un admirador de Triana. Esa obra no me conmueve, no tiene que ver conmigo: ni me gusta ni me disgusta. Lo que pasa es que la coincidencia está en la realidad cubana y en ese sentido Triana tiene la patente, porque en todo caso yo estaría demostrando por otro camino lo que ya él demostró. Y es una coincidencia que todos los dramaturgos que he mencionado estén dentro de Cuba pero no se trata de que esté tratando de limpiarme o de asumir una actitud incendiaria, ya que ahora lo que está de moda es hablar de los que están allá, pero no se trata de donde la gente esté, porque se puede estar aquí y estar mentalmente allá o estar donde le dé a uno la gana de estar. Hablo de mis influencias, y además considero que tengo una grandísima y definitiva del teatro norteamericano: Albee, Williams, O'Neill, el teatro psicológico, y de Chéjov que para el caso es lo mismo.

—Del teatro actual me interesa mucho lo que hace Carlos Díaz. Yo le decía el otro día: 'Vamos a pegarle los tarros a Miriam' y él se reía. Si no fuera Miriam la que pusiera mis obras, yo elegiría a Carlos, porque me gusta mucho su concepto de la expectativa. En sus espectáculos puede ocurrir cualquier cosa. Y me gustó mucho *Parece blanca*, de Estorino, por el texto. No tengo nada contra el montaje pero es que su palabra es tan buena que a mí a veces me estorba todo lo demás en el montaje. Yo me imagino su teatro como el de los griegos, sin *mise en scene*. A *Parece blanca* casi no la vi, la tengo en los oídos, en la mente."

—Háblame ahora de lo que estás escribiendo.

—Tengo dos obras entre manos, pero he pospuesto una por lo que te contaba de la urgencia de la realidad, lo inmediato. La obra que escribo tiene que ver con la identidad, con la nacionalidad cubana y nuestro carácter insular, tras el pretexto de un balsero, aunque no es una obra sobre los balseros. El hecho de nuestra aceptación como nación, de asumirnos como insulares, como caribeños. La gente dice de manera peyorativa: "pero nosotros no somos haitianos", como si fuéramos distin-

**"La autosatisfacción
artística no me complace,
siento una necesidad muy
personal de debatir
problemas con quienes
me rodean"**

tos, superiores. Yo mismo decía: "pero es que nos tratan como haitianos", y es que, ¿acaso ellos son seres de otro mundo? Los cubanos nos creíamos otra cosa por nuestra relación con los Estados Unidos, y después también cuando formábamos parte del bloque socialista. Pienso que no nos hemos asumido como lo que somos, con toda la dignidad que eso requiere.

—Por eso la venganza de Calypsa, una mujer que en los años 50 fue inmigrante jamaicana y padeció el racismo, porque sencillamente no nos dábamos cuenta de que éramos tan jamaicanos y tan haitianos como ellos. Es una historia muy sencilla, como esos cuentos que dicen: no escupas para arriba que a ti te puede pasar lo que a mí. Detrás de la manera como hablaba esa mujer el español, con la falta de concordancia, puede resultar una cosa bufa, pero no nos dábamos cuenta de que aún así ella sabía hablar español y nosotros no sabíamos hablar inglés. Hay una escena que tiene que ver con eso: el balsero necesita agua, comida, está en una situación dramática y ella le va a obligar a hablar su idioma.

—Es como una metáfora de la tragedia de no saberse asumir, de la situación de los emigrantes, de los jamaicanos, los chinos, los negros bozales, y también tiene que ver con el choteo cubano, la burla, la deformación de la realidad. Es un problema universal, la actitud hacia el Otro, el extraño, como decía Fernando Ortiz: el *intranio extranio*, la xenofobia que hay en el mundo, que la gente se dé cuenta de que cualquiera, por cualquier causa, sus hijos, pueden ser emigrantes, como la ascendencia de uno lo fue.

—El título provisional es *La venganza de Calypsa* y parto de la historia de una mujer real de mi infancia, casada con Tite, un guaguero de la ruta 22 —coincidentemente hay un cha cha chá de la Orquesta Aragón que tiene que ver con eso y será nuestro tema musical— y con un hijo llamado Fulgencio que era como un ser de otro planeta, un pichón de jamaicano con cabeza de pájaro, exactamente como esos dibujos de Zaida del Río pero negro, un niño mataperros que me decía que los reyes no existían y se pasaba la vida patinando, daba volteretas, brincos, caía de espaldas: a lo mejor era normal pero para mi imaginación era como un diablo. Ese personaje posiblemente lo haga yo. Y ahora lo que tengo metido en la cabeza es cómo se puede patinar en el escenario. ¿Qué tú crees? ☞